Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx

Gutiérrez del Ángel, Arturo; Alvarado Lugo, Greta
Śiva: nada de él se desvanece, sólo se transforma. Antropología visual del arte mitológico urbano
Encartes, vol. 4, núm 7, marzo 2021-agosto 2021, pp. 306-321
Enlace: https://doi.org/10.29340/en.v4n7.214
Arturo Gutiérrez del Ángel ORCID: http://orcid.org/0000-0002-2974-1991
Greta Alvarado Lugo ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7514-7037

Disponible en https://encartes.mx

Este artículo contiene información multimedia, te invitamos a consultarlo en la versión digital.

ENCARTES MULTIMEDIA

ŚIVA: NADA DE ÉL SE DESVANECE, SÓLO SE TRANSFORMA. ANTROPOLOGÍA VISUAL DEL ARTE MITOLÓGICO URBANO

ŚIVA: NOTHING ABOUT HIM FADES, IT JUST TRANSFORMS. VISUAL ANTHROPOLOGY OF URBAN MYTHOLOGICAL ART

Arturo Gutiérrez del Ángel*
Greta Alvarado Lugo**

Liga del ensayo forográfico:
https://encartes.mx/ensayos-fotograficos/gutierrez-alvarado-siva-antropologia-visual

Resumen: El presente ensayo busca mostrar, a través de una singularidad de imágenes, cómo los mitos, en una de sus múltiples ramificaciones expresivas, se materializan de manera narrativa en lo que denominamos expresiones plásticas del buen andante. Sus unidades mínimas operan con significantes construidos en una multiplicidad de objetos que remiten al andante a significados vinculados con aquellos seres de la gesta universal. Para demostrar nuestra hipótesis plástica, ejemplificaremos el complejo mitológico relacionado con Śiva, una de las deidades más sobresalientes de la cosmogonía india, remitiéndonos a diversas manifestaciones y presencias de este dios en las coloridas calles de India.

Palabras claves: Śiva, mitología, hinduismo, ritos, India, antropología, antropología visual.

* El Colegio de San Luis.
** El Colegio de San Luis.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 7 • marzo 2021-agosto 2021, pp. 306-321
Recepción: 11 de noviembre de 2020 • Aceptación: 3 de diciembre de 2020
https://encartes.mx

ŚIVA: NOTHING ABOUT HIM FADES, IT JUST TRANSFORMS. VISUAL ANTHROPOLOGY OF URBAN MYTHOLOGICAL ART

Abtract: This essay aims to show, using unique images, the way in which myths, in one of their multiple expressive ramifications, materialize into a narrative in what we call plastic expressions of the good traveler. Its minimal units operate with signifiers built on multiple objects that lead the traveler to meanings linked to the beings of the universal gestation. In order to prove our plastic hypothesis, we provide an example of the mythological complex related to Śiva, one of the most important deities of Indian cosmogony, by referring to diverse manifestations and presences of this god in the colorful streets of India.

Keywords: Śiva, mythology, Hinduism, rites, India, anthropology, visual anthropology.

> "La mitología hindú
> es un banquete
> quizá más apropiado
> para el goloso
> que para el gastrónomo."
> Wendy Doniger

INTRODUCCIÓN

El panteón sacro del hinduismo está conformado por el cruce de múltiples dioses, manifiestos en epopeyas y gestas con características particulares que constituyen una cosmogonía; visión, consideramos, sensual,[1] que escapa al absolutismo positivista. En cambio, nos inclinamos a pensar que la mitología hindú (y su sociedad) opera, más bien, a manera de un pensamiento rizomático[2] (Deleuze y Guattari, 2016); sus significados de-

[1] Por sensual nos referimos a las sensaciones producidas por los sentidos o relacionadas con ellos.

[2] La fuerza conceptual del rizoma abre una alternativa a la idea tradicional de vinculación o encadenamiento de tipo deductivo y lógico. Esta idea nos permite, a la manera de una filosofía antigua, no cuestionar la correspondencia entre las esencias de las cosas y los conceptos sobre ellas (Deleuze y Guattari, 2016: 11): imagen plástica, unidades de significado y esencias divinas conforman así una unidad sin principio ni fin definidos. Una antropología que se nos antoja, si eso es posible, oxímoron, pues la sustancia de los

penden del contexto en que aparecen y con quién aparecen, logrando una infinidad de combinaciones fractales u hologramáticas[3] sin un principio ni un fin definidos. Además tienen, como veremos, la capacidad de estimular los sentidos de los fieles. De ahí que no sea simplemente una cosmovisión sino una senso-comprensión (ver imagen 1).[4] Por ello, las funciones de estas deidades corresponden con las combinaciones que la mitología realiza, que los rituales confirman y que se transmiten para ser absorbidos por todos los sentidos (ver imágenes 2 y 3). Nuestra propuesta se adscribe a la línea de antropología visual, pues a través de una singularidad de imágenes entendemos cómo los mitos (ver imagen 4), en una de sus múltiples ramificaciones expresivas, se materializan de manera narrativa en lo que denominamos expresiones plásticas del "buen andante" (ver imágenes 5 y 6). Sus unidades mínimas operan con significantes construidos en una pluralidad de objetos que remiten al andante a significados vinculados con aquellos seres de la gesta universal (ver imagen 7). Esto lo ejemplificaremos a través del complejo mitológico relacionado con Śiva, una de las deidades más sobresalientes de la cosmogonía india (ver imágenes 8, 9, 10). Lo veremos actuando en calles (ver imagen 11), plazas y jardines (ver imagen 12), viviendas, mercados (ver imagen 13), escalinatas (ver imagen 14) y templos (ver imagen 15). Lo rastrearemos en las ciudades de Nueva Delhi, Vārāṇasī (ver imagen 16), Khajuraho, Amritsar, Mumbai (ver imagen 17), entre otros lugares.[5] Este recorrido visual fue realizado en noviembre-diciembre del 2018, en el marco de una futura exposición denominada *Los rostros de la interioridad* y el coloquio *Tradiciones espirituales y mundo contemporáneo*.

---

sistemas mitológicos es su capacidad de conjuntar lo opuesto para generar un sentido determinado.

[3] Para Edgar Morin (1986), el pensamiento fractal u hologramático se organiza no a manera de unidades positivistas y jerárquicas, lo cual es sustituido por la parte que se encuentra en el todo y el todo está inscrito en la parte.

[4] Las imágenes a las que se hace referencia en este texto se encuentran en el ensayo fotográfico disponible en el sitio de la revista: https://encartesantropologicos.mx/ensayos-fotograficos/gutierrez-alvarado-siva-antropologia-visual

[5] Por el breve espacio del artículo, son pocas las ciudades que seleccionamos para demostrar nuestra hipótesis plástica, sabiendo de antemano que esto se repetirá en otros paisajes urbanos. Lo vimos, lo retratamos, pero no lo incluimos.

Las tres esencias del universo

Śiva (ver imagen 18) conforma una tríada al lado de Brahmā y Viṣṇu. Cada uno personifica una acción dentro de la gesta del cosmos. Brahmā es la creación (ver imagen 19), Viṣṇu (ver imagen 20) la conservación y Śiva la destrucción. Además, concentra la existencia en su forma anicónica de falo (*liṅga*) sobre una vulva (*yoni*) (ver imagen 21). La regeneración de la vida es concomitante a la destrucción; el dios aniquila para que el mundo pueda ser creado nuevamente. Las fuerzas encontradas de estas "esencias" (creación, preservación y destrucción) son el orden existente y el devenir de un futuro cosmograma. Como otras grandes culturas, donde el pensamiento es al mismo tiempo acción y reproducción, el hinduista rinde pleitesía a las fuerzas fundadoras mediante la plasticidad de un microcosmos o modelo reducido del universo, como los templos (ver imagen 22). Se constituyen por unidades, como por ejemplo la relación de la ofrenda con elementos de la naturaleza o esculturas monumentales, las cuales guardan y muestran la relación entre criaturas (humanos) y creadores (dioses) (Argullol y Vidya, 2004: 39), tal como lo expresa Rabindranath Tagore en un poema:

> Con frecuencia me pregunto dónde se encuentran los límites del reconocimiento entre el hombre y el animal cuyo corazón ignora todo el lenguaje hablado.
> ¿A través de qué paraíso original en una mañana remota de la creación se extendía el sencillo camino por el que sus corazones se visitaban?
> Aquellas huellas de su paso constante no se han borrado todavía, aunque su parentesco se haya olvidado hace mucho tiempo.
> No obstante, con alguna música sin palabras, el vago recuerdo se despierta de pronto, y el animal mira al hombre a la cara con tierna confianza, y el hombre baja la vista hacia sus ojos con divertido afecto.
> Parece que los dos amigos se encuentran enmascarados, y que se reconocen entre sí a través de su disfraz.
> (2006 [1913]: 99) (Ver imágenes 23, 26, 38, 40, 41)

Seducción divina

Las criaturas creadas entran en un juego de seducción con sus creadores: deben fascinarlos con lo que les gusta y atraerlos a las antiguas huellas de su paso en la tierra: sus recipientes (ver imagen 23, 24). Para este fin,

hay que desplegar lo que más les atrae de su cosmografía: flores, colores, alimentos, olores, es decir, ejercer la fuerza del ritual sobre ellos, seducirlos con los sabores de su creación, con los colores que ellos inventaron y las aguas que existen por la fuerza de su voluntad (ver imágenes 00 y 25). Quieren que sus criaturas los invoquen en las reliquias, dispositivos que vehiculan su poder; imágenes animadas mediante los mantras, cantos que insertan elementos vitales. Las fuerzas de las reliquias actúan y responden a las intenciones de los fieles (Gell, 2016: 189, 191), quienes les piden intervengan por ellos. Los dioses encarnan, se manifiestan o materializan (*mūrti*) en las antiguas huellas vueltas esculturas, dibujos o cantos (ver imagen 26).

El dios fálico: transfiguración e invocación

La mitología india, siempre viva y cambiante, se mueve en dos ejes: uno invariable y otro que todo lo transforma: "se remodela, se rehace y se recarga de nuevos significados" (Zimmer, 1997: 48) (ver imagen 27). Así, la profundidad de Śiva como deidad confirma la grandeza de su tarea, la creación-destrucción. Entre las representaciones fálicas más antiguas, se encuentran las que han aparecido en las excavaciones arqueológicas de las civilizaciones del valle del Indo (alrededor del 2500-2000 a.C.).[6] Después, han encontrado penes erectos tallados en piedra, que evidencia esta temprana veneración a las fuerzas de una naturaleza que se desborda en creación (ver imagen 28, video 1). La significación de los falos no se esfumó con el devenir del tiempo, todo lo contrario, se transformó en la actual devoción por el *liṅga* (ver imagen 29), que cohabita sobre otro significado trascendental, el *yoni* (ver imagen 30). Al caminar las calles de India y ver en las esquinas los pequeños templos pintorescos, o debajo de los árboles en ciertos poblados, el tiempo de Śiva se devela en la relación del *liṅga-yoni.*

[6] Nos referimos a la forma fálica, ya que en varias excavaciones arqueológicas en Mohenjo Daro, se han encontrado sellos en los que se representa una figura cruzada de piernas, con el falo erecto y unos tocados con cuernos en su cabeza. Se pueden observar expuestos en el Museo Nacional de Karachi, Pakistán. Asimismo, en el Museo Nacional de Nueva Delhi, en India, se exhiben varias formas cónicas de Harappa y Mohenjo Daro, hechas de arenisca, concha y alabastro. Aunque su uso es incierto, su figura alude a un falo, lo que pone en evidencia una temprana veneración a las fuerzas generadoras de la naturaleza.

La antigüedad del *liṅga* se manifiesta con gran fuerza significativa en mitos que aún son narrados en la actualidad (ver imagen 31). Uno de ellos cuenta que Brahmā y Viṣṇu discutían sobre quién era el creador del universo y de los otros seres. De las profundidades del océano cósmico se alzó un enorme *liṅga* en llamas. Brahmā montó sobre su ganso y voló hacia el cielo para ver hasta dónde llegaba, mientras que Viṣṇu se convirtió en jabalí para sumergirse y encontrar el origen. Sin embargo, el falo continuaba creciendo hacia los extremos. Tiempo después, un costado del *liṅga* se abrió y de un nicho surgió Śiva como la fuerza suprema del universo (ver imagen 28) (Zimmer, 1997: 126-128). Otra versión indica que se escuchó una voz en el firmamento cuando los dos dioses estaban sentados discutiendo y dijo: “Si el *liṅga* del dios de cabello trenzado es adorado, ciertamente concederá todos los deseos que se anhelan en el corazón”. Cuando Brahmā y Viṣṇu oyeron esto, ellos y todas las divinidades veneraron al *liṅga* con devoción (Doniger, 2004: 119).

No sólo los dioses adoran al *liṅga* sobre el *yoni*, también los devotos realizan una *pūjā*, un conjunto de ofrendas que recibe el nombre de *Rudra*[7] *abhiśeka,* es decir, “el baño de Rudra” (ver video 2). Este ritual de consagración y sus dispositivos varían según tradiciones particulares; puede ser dirigido por un *brāhmaṇ* (sacerdote) en los templos, o por algún devoto que adora al *liṅga-yoni* colocado en los *tīrthas*, lugares sagrados que se marcan debajo de algún árbol, en una esquina, un crucero significativo (ver imagen 32) o un lugar que ha sido designado como punto de peregrinación.

Tantra: erotismo y frenesí

El significado del término “tantra” es “hilar” o “trama”. Los manuscritos están concebidos en versos o diálogos entre Śiva (masculinidad) y Pārvātī (feminidad, esposa de Śiva), como si se tratara de un guión teatral, con intervenciones de cada una de estas dos deidades. La conversación entre ambos tiene el objetivo de elevar la divina perfección y la totalidad del ser humano en un abrazo que hila en una trama las fuerzas del universo. En el interior de cada ser existen porciones de energías cósmicas destinadas a ser despertadas (ver imagen 33). Así, la unión de la Persona-cósmica y la Naturaleza se representa por medio de la copulación entre Śiva y Śakti. El

---

[7] Rudra es el dios salvaje, avatar de Śiva. Esto, como lo dijimos al principio, depende del contexto en que aparece.

principio llamado Śiva contiene la totalidad del poder de procreación que se encuentra en el Universo. Toda procreación individual es fragmento del siguiente principio: "aquel que comprende el abrazo divino manifiesto en el himno del dios del amor[8] (la forma ígnea de Śiva), se forja en torno al acto de amor que se recrea a sí mismo en cada copulación" (Daniélou, 2009: 303-305).

Este divino abrazo puede apreciarse en los relieves de los templos de Khajuraho,[9] conformadas por *mithuṇas*, parejas o grupos que representan un erotismo en todas las formas imaginables (ver imagen 34, 35, 36, 38). Desde el punto de vista de la doctora Eva Fernández del Campo, los edificios están dedicados al culto hindú y jaina. Sin embargo, su configuración responde al "auge de varias sectas tántricas que, seguidores de los *Agamas*,[10] influyeron en la iconografía y en la colocación de la imagen central de cada templo y del resto de las esculturas, que se consideran como emanaciones de ésta" (2013: 239).

Como apunta Rawson, en el tantra el mundo es resultado del juego (*līlā*) o entretenimiento de las deidades (1992 [1978]: 40). La creación se describe como la unión sexual a través de *prakṛti*, el principio femenino (Śakti), y *puruṣa*, el principio masculino representado en Śiva (*Ibid*, 122). Así, sugerimos que los integrantes masculinos de estos relieves pueden ser leídos como Śiva y su potente masculinidad fálica (ver imagen 37); Śakti está presente en las figuras femeninas que adoptan complicadas contorsiones sexuales para la satisfacción de ambos. Manos, piernas, bocas, pechos, caballos, elefantes, sexos, se embrollan entre sí, se acarician, se penetran,

---

[8] La primera llamada es la invocación del dios (*hiṅkāra*).

La proposición representa los laúdes (*prastāva*).

Acostarse con la mujer es el himno de gloria (*udgītha*).

Acostarse de cara a la mujer es el coro (*pratihāra*).

El clímax es la consagración ritual (*nidhāna*).

La separación es el himno final (*nidhāna*).

Este es el himno del dios [ígneo] de-la-mano-izquierda (Vāmadeva) hecho sobre el acto de amor (*Chāndogya Upaniṣad*, 2, 13, I, *apud* Daniélou, 2009: 304).

[9] Conjunto arquitectónico ubicado en Madhya Pradesh, a 620 kilómetros al sureste de Nueva Delhi. Los templos se construyeron entre los siglos X y XII (*circa*) como una expresión pública del poder y la riqueza de la dinastía Chandella.

[10] Textos rituales del tantrismo.

juegan, se miran, y con todos los sentidos se respiran e inventan un erotismo cósmico, placer puro al que asisten los dioses (Rawson, 1992 [1978]: 7, 9, 22) (ver imagen 38). En el ritual tántrico, las esencias masculina y femenina se hilan para estimular el encuentro corpóreo de los asistentes, porque son los cuerpos en meditación y son los dioses dentro de ellos, en una trama sagrada que produce ānanda, una experiencia de felicidad y éxtasis, un orgasmo cósmico tántrico que, mediante el clímax, se arriba a la comprensión de la vida y la creación del universo.

De esta manera, el erotismo es la hilación entre dioses y humanos que recrea al macrocosmos en el microcosmos, pues las fuerzas que rigen al universo se encuentran, también, en una trama en el interior del organismo mismo. Los textos tántricos señalan que este juego sexual es un conocimiento del "yo" verdadero, que es igual a la conciencia pura y absoluta, ya que "para un seguidor del camino tántrico esta conciencia no es sino la esencia divina que mora dentro de cada individuo" (Muñoz y Martino, 2019: 234, 235). Octavio Paz celebró esas esculturas con un poema:

> En el encuentro del amor los dos polos se enlazan en un nudo enigmático y así, al abrazar a nuestra pareja, abrazamos a nuestro destino. Yo me buscaba a mí mismo y en esa búsqueda encontré a mi complemento contradictorio, a ese tú que se vuelve yo; las dos sílabas de la palabra tuyo (2004: 36).

El reflejo de Śiva en el espejo mitológico

Las formas antropomorfas de Śiva viajan por toda India a manera de esculturas, en los templos o en carteles que se colocan en los negocios, en las casas, en los *rickshaws* (mototaxis) y en los actores que lo representan en series televisivas y películas de cine. Śiva es un joven sentado con las piernas cruzadas y la espalda recta, técnica meditativa que lo hace ser el Señor del Yoga (ver imagen 12). Candra (el luminoso), la divinidad lunar masculina que adorna el cabello de Śiva, muestra su devoción ante este dios y lo hace cuando señala en el firmamento los días propicios para que los devotos del dios fálico lleven a cabo los ritos para complacerlo. Al igual que otros dioses hinduistas, Śiva tiene dos manos que se multiplican para enfatizar los cuatro puntos cardinales, mostrando así su omnipotencia. En una mano porta un *damaru*, tambor en forma de reloj de arena que tiene boleadoras en los extremos y, al agitar el mango, produce el sonido celestial (ver imagen 8).

Varios mitos relatan los aspectos característicos de Śiva. Como apunta Wendy Doniger, "la mitología hindú es un banquete quizá más apropiado para el goloso que para el gastrónomo" (2004: 12). Cuando Śiva es un asceta, se observa una pequeña figura femenina con una cascada que brota de su enmarañado cabello, que es el mismo río Ganges, la figura antropomorfizada de la diosa Gaṅgā. Así, diosa y Śiva conforman el origen del río Ganges (ver imagen 12). Agastya, la energía solar, traga toda el agua del océano con la intención de descubrir a los demonios escondidos en el fondo del mar, pero sólo consigue privar de agua a la tierra y sus seres. De esta sequía sobrevive el rey llamado Bhagīratha, quien vive con austeridad para atraer al río celestial Gaṅgā (según la mitología, habita en una especie de "vía láctea"), para que baje a la tierra. Brahmā observa la devoción de Bhagīratha, pero le indica que ocuparía la ayuda de Śiva para que el agua no cayera de forma violenta sobre la tierra y generara inundaciones. Así que el rey retoma su austeridad hasta que Śiva accede a ayudarlo y los nudos de su cabello amortiguan el descenso del río que, al serpentear por los laberintos que formaban, perdía su fuerza, fluyendo suavemente hacia el cauce que forma el río Ganges (Vatsyayan, 2001: 97-99).

Una serpiente está enroscada alrededor del cuello de Śiva, alegoría del control de la libido y el falo (Muñoz, 2010: 241) (ver imagen 8 y 12). En el entrecejo de Śiva, se suele pintar un tercer ojo que marca el punto donde se desprendió una llamarada para aniquilar a Kāma (dios del deseo), en castigo por flechar a Śiva mientras éste se encontraba en una profunda meditación. El objetivo de Kāma era despertar el deseo del dios hacia Pārvatī, la futura esposa de Śiva (ver imagen 26).

En otra narración se dice que Śiva tiene pintada de azul la garganta, marca adquirida por haber bebido el veneno del océano cósmico. En estas aguas se encontraban mezcladas las dos sustancias: el *amṛta* (elixir de la vida) y la mortal pócima (ver imagen 8). Este pasaje mitológico puede verse como un sacrificio de Śiva, pues al consumir esta bebida salvó a las criaturas que había creado y a los mismos dioses. Desde ese día, se le conoce como *Nīlakaṇṭha*, el de la garganta azul. Śiva no muere envenenado, agregando a su identidad un *item* más: el de la muerte, por lo que rivaliza con Yama, dios de la muerte y la destrucción (Kramrisch, 2003: 143-144). Al adoptar esta identidad, Śiva cubre su cuerpo con las cenizas de los muertos que han sido incinerados en las piras funerarias de los cre-

matorios (ver imagen 39 y 48). Y en un juego de reflejo, les devuelve a sus criaturas su propia finitud, recordándoles que la inmortalidad es propia de los dioses, pero que la muerte es la realidad última de sus vidas.

Nandin, la alegría…

Las múltiples identidades que presenta Śiva, sus dobleces, pliegues, sus acciones, epopeyas y transformaciones, son conducidas por Nandin, la alegría. Un toro cebú que lo acompaña en sus andanzas y lo transporta (ver imagen 40). En el pensamiento hinduista, el vehículo (*vāhana*) de Śiva, Nandin, es uno de los fundamentos que sostienen la relación con su dios. El toro cebú es la disciplina, el poder, el *dharma*,[11] el orden cósmico y la realización correcta del deber (Kramrisch, 2003: 26). Una historia dice que el dios del *dharma*, llamado Dharmadevata, buscaba la inmortalidad y sabía que sólo la encontraría si estaba cerca de Śiva, por lo que decidió asumir la forma de un toro y se presentó ante él para servirle como su montura, pero también para recibir la protección del dios. Śiva accedió a la petición de Dharmadevata y lo aceptó como compañero.

En otra historia se asume que Viṣṇu se transformó en toro cuando Śiva destruyó Tripura, lugar en el que se localizaban tres ciudades pobladas de demonios. Siendo toro, Viṣṇu alzó el carro de Śiva y logró destruir a los demonios (Kramrisch, 2003: 377). En algunos en templos hinduistas Nandin aparece resguardando al *liṅga* (ver imagen 40). Sin embargo, el toro ha ganado importancia en la devoción popular, es el único acompañante de los dioses que tiene su propia sala dentro de los conjuntos arquitectónicos; este espacio recibe el nombre de Nandin *maṇḍapa,* es decir el pabellón de Nandin (ver imagen 41). En la sala donde se venera a Śiva sobresale un montículo, el cual se dice hace referencia a la joroba de su toro Nandin o el monte Meru, la cima que genera la expansión del mundo.

Hierofanías vegetales

Los *tīrthas* o puentes operan como tránsitos entre una realidad empírica y sensible a otra trascendental. Sus presencias pueden pasar inadvertidas para la mayoría de las personas, pero son sitios cotidianos que poseen una belleza particular y subjetiva que los devotos perciben. Cada lugar es seleccionado como continente que guardará las figuras de los dioses y las ofrendas

[11] Virtud, mérito moral.

(Aguado *et al*., 2007: 6); se localizan en un cruce de caminos o zona de tránsito, lugares de peregrinación, cauces de ríos, raíces de árboles o cavidades (Kramrisch, 2003: 80) (ver imagen 42). El árbol es el centro del universo y el *axis mundi* por donde corre la diversidad de las fuerzas encontradas: conexión de lo terrenal, el inframundo y el plano celestial. Son, como dice Eliade, "hierofanías vegetales", donde lo sagrado se revela a través de la vegetación, árbol de la vida cósmica que da origen a los más diversos mitos que aluden a esta torsión de la trama entre diferentes planos de la existencia empírica, pero también de su contrario (1981: 32).

Al andar por calles, patios, bosques, las personas perciben los lugares propicios para dejar las ofrendas cuando sienten que un elemento remite a alguna deidad. Ejemplo de ello es un árbol con raíces expuestas o si el tronco tiene una cavidad; ahí se le colocan algunas imágenes de diferentes dioses (ver imagen 43), esculturas, carteles enmarcados o algunas iconografías como el tridente de Śiva, una de las expresiones fálicas del dios. Como se observa en la imagen 43, se encaja un tridente en la ranura del tronco, delineada de color dorado, acción que recuerda la relación del *yoni* y el *linga*. Alrededor de los troncos, los devotos atan telas o hilos preferentemente rojos, color vinculado a *śakti,* la energía femenina, como una ofrenda ante una petición específica. Como se señala en un verso erótico del *Bṛahdāraṇyaka Upaniṣad*: "Su vientre son los troncos, la llamada del hombre es el humo, la vagina es la llama, las brasas son el coito, las chispas son el placer" (Calasso, 2016: 233). Además, los árboles son lugares de reunión donde los ancianos pasan buena parte del día charlando y refugiándose del sol; las mujeres suelen darle una patadita al tronco para obtener fertilidad, ya que "los árboles son símbolo de una fecundidad inagotable" (Eliade, 1981: 244).

Vārāṇasī, la ciudad flotante

La disposición geográfica de Vārāṇasī[12] se construyó en función del modelo corpóreo de Śiva; la cabeza se ubica en el sur, en el límite con el afluente del río Asī; el tronco es el *ghāṭ* Manikarmika y los pies al norte, donde confluyen con las aguas del Varuṇa (ver imagen 44, 45). Su trazo es sin duda

[12] Para el hinduismo Vārāṇasī es una de las siete ciudades (*sapta puras*) sagradas que concentra la creación en sí misma. Se encuentra ubicada en el estado de Uttar Pradesh. Su nombre significa "entre el Varuṇa y el Asi", los dos ríos que circundan la ciudad. También se le conoce como Benarés o Kashi (la brillante, o la luminosa).

un cosmograma que se recorre como una geografía mítica permitiendo la oscilación entre bucles relacionales (Morin, 1986: 144); espacio sacro cargado de todas las esencias divinas tejido al mundo de los humanos (Parry, 1994: 19). Se dice que esta ciudad mantiene al universo en movimiento, gracias al flujo complementario de la vida y la muerte que ahí se dan cita: vida brindada por el *liṅga* de Śiva; pene arrancado del cuerpo del dios que cayó en la ciudad; muerte que impregna todos los sentidos al caminar entre las humeantes piras crematorias (Parry, 1994: 17).

Vārāṇasī existe porque ahí fluye el río Ganges (ver imagen 47), ciudad y río son la continuidad uno del otro, continente y contenido unificados como espejo del universo, cosmos intermedio que opera como trama entre lo celestial y lo terráqueo. Todos quieren morir con la dignidad que da esta ciudad cuando te vuelve cenizas. Al ser arrojado en esas aguas, formarás parte del Ganges. Peregrinar a la ciudad desde cualquier punto del mundo, es purificarse en las aguas del río, lo que rompe la cadena kármica de la reencarnación. Al caminar entre los *ghāṭs* de Vārāṇasī (ver imagen 46), el andante visualiza, entre la neblina matutina, a los peregrinos sumergiéndose en el río, algunos riendo y bromeando, otros recitando oraciones, meditando:

> El darse un baño [en el Ganges] no es ni un lujo ni una necesidad, sino una ablución de cuerpo entero, una inmersión en el flujo de la vida, la identificación con el cuerpo de la diosa Gaṅgā y finalmente con el océano, el infinito (Argullol y Vidya, 2004: 109).

La ciudad es una conmemoración a Śiva y por ello está lleno de templos para él. Algunos pintados con dibujos de *liṅgas* en la cúpula (ver imagen 45). Lo sagrado convive con los grupos de lavanderos que se concentran en el Lali *ghāṭ*. Las sábanas, toallas y saris de los peregrinos se secan al viento en tendederos o sobre las escalinatas. En esta área las personas no realizan inmersiones, ya que la corriente arrastra restos de madera de las piras, cenizas y restos humanos.

Presencias errantes y conquistadores de la muerte

La tradición oral atribuye a Śiva las potestades divinas de la transformación: toma forma humana y camina por los *ghāṭs* de Vārāṇasī y se presenta ante los ascetas llamados *sādhus* (ver imagen 48, 49) para generar una co-

nexión divina a través de la meditación, la práctica del yoga o la ingestión de sustancias psicoactivas presentes en la datura (*Datura metel L*) o el cannabis (*Cannabis sativa*). Entre el deambular de perros, cabras, vacas, monos y búfalos, también se observa a los *sadhūs*, devotos de Śiva, renunciantes a la vida terrenal que meditan o descansan sobre las escalinatas. Algunos visten de color azafrán (una de las manifestaciones de *śakti)*, otros cubren sus extremidades con una tela de algodón y otros van sin ropa. Se cuenta que Śiva descendió a la tierra disfrazado como yogui, desnudo y pidiendo limosna. Su cuerpo estaba pintado con cenizas, como única pertenencia tenía un cuenco para que se le depositara agua y comida.

Hoy algunos *sādhus* se trenzan el pelo con nudos y lo peinan en una coleta. Se untan cenizas de los muertos, residuos que pertenecen a Śiva (ver imágenes 48, 49). Estas presencias errantes poseen cualidades "mágicas" y en actos de alquimia convierten los restos mortuorios en energía vital y procreativa, como continuidad de la muerte. Incluso pueden devolver a las mujeres estériles la facultad de procrear (Muñoz, 2010: 248, 249). Las cenizas son también reliquias que se esparcen como amuleto en las casas de las parturientas; ayudan a que las mujeres, al untarlas en su cuerpo, consigan la ambrosía suprema (Doniger, 2004: 125), restituyendo los miembros cercenados, la devolución de la vida o algún otro milagro.

La cremación es el último sacrificio ofrecido a los dioses. Precisamente, la cremación es llamada *dah sanskar* (el sacramento del fuego) o *antyeshti* (el último sacrificio) (Parry, 1994: 151). Así, el cuerpo del propio difunto es la última oblación que se brinda al fuego sacrificial (Shastri, 1963; Aiyagar, 1913; Levin, 1930, en Parry, 1994: 178). Después de aproximadamente tres horas de que el fuego esté consumiendo el cuerpo, el *brāhmaṇ* recoge agua del Ganges en un tazón de barro; se acerca a la pira y de espaldas a ella coloca el recipiente con agua sobre su hombro y lo arroja a la arena para que se rompa. Después, los familiares se bañan en otro *ghāṭ*, con el fin de eliminar cualquier residuo del rito mortuorio. Se purifican para evitar que el alma del difunto los siga. Los restos y las cenizas se llevan en una barca hasta la mitad del río donde se echan al agua. Śiva es el barquero y es la barca que los porta hacia el otro mundo (ver imagen 46). A los muertos se les recita al oído un mantra de Śiva que se conoce como *tarati*, para que puedan nadar y obtener la salvación. Cabe señalar que el cuerpo fue incinerado-destruido con el fuego de Śiva, pero los residuos del difunto se devuelven al agua, es decir, a Viṣṇu, a la preservación-creación (ver

imagen 20). Este dios descansa sobre las aguas mientras crea al mundo. El acto de cremar y zambullirse en el río es en sí mismo un microcosmos bajo las dualidades de la vida junto a la muerte (ver imagen 50).

Conclusiones

Este trasiego de imágenes llenas de sensualidad en sus sonidos y colores, sabores, formas y olores, nos enseña que la mitología sobre Śiva está viva y postula un cosmograma que integra y da sentido de continuidad a una naturaleza dinámica e integrada en el organismo compartido entre deidades y humanos: se transforma mediante una rica veneración plástica y contextual (ver imagen 00). Una mirada popular que, sobre un eje estructural, tal como lo dicen Dumézil (2016) y Lévi Strauss (1971: 13-42), permanece a la vez que cambia: un oxímoron. En este ensayo visual vimos cómo estos fractales fragmentan, si se quiere, las unidades mínimas con las que opera la mitología, para postularse como arte expresivo urbano y vehicular a un ser que a lo largo de la historia de India ha ido adquiriendo formas varias. Comprendimos que Śiva es un dios que manifiesta toda su fuerza expresiva en siluetas misteriosas y variopintas: un falo (ver imágenes 9, 21, 28, 29, 31, 30, 40), relieves eróticos (ver imágenes 34, 35, 36, 37, 38), *sadhūs*[13] (ver imágenes 39, 48, 49), cuerpos meditando (ver imágenes 2, 48), objetos iconográficos: tridentes, piel de tigre; o antropomórficos: la luna sobre su sien, el Ganges brotando de su cabellos enmarañados, la coloración azul de su cuello, una serpiente alrededor de su garganta (ver imagen 8, 12). A la vez, a este dios le son dadas como ofrenda las cenizas de los muertos y es el muerto mismo (ver imágenes 48, 50). Las manifestaciones de Śiva se transforman pero, parafraseando a Shakespeare, diríamos: "Nada de él se desvanece, sino que sufre una brusca transformación en algo rico y extraño" (2003 [1611]: 15). Cada una de sus presencias son ecos de mitos divergentes que recrean sus glorias mediante una gran pluralidad expresiva de rituales, devociones vividas expresadas para el buen andante en las calles de India.

[13] Los *sadhūs* deslizan su significado mediante los mismos recursos que lo hace el arte urbano: tintes, formas, colores, contextos, sentidos. Desde nuestro punto de vista, estos personajes se mueven en el eje del arte, del ritual y la mitología.

Bibliografía

Aguado, Jesús, Francisco Carpio y Manuel Bouzo (2007). *Manuel Bouzo. Cruce de caminos.* Cuenca: Fundación Antonio Pérez.

Argullol, Rafael y Vidya Nivas, Mishra (2004). *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa.* Madrid: Siruela.

Calasso, Roberto (2016). *El ardor.* México: Anagrama.

Daniélou, Alain (2009). *Mitos y dioses de la India.* Gerona: Atalanta.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2016). *Rizoma*. México: Fontamara.

Doniger, Wendy (2004). *Mitos hindúes*. Madrid: Siruela.

Dumézil, Georges (2016). *Mito y Epopeya,* vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.

Eliade, Mircea (1981). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.

Fernández del Campo, Eva (2013). *El arte de India. Historia e historias.* Madrid: Akal.

Gell, Alfred (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica.* Buenos Aires: Sb Editorial.

Kramrisch, Stella (2003). *La presencia de Śiva.* Madrid: Siruela.

Lévi-Strauss, Claude (1971). "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, *Sociología y antropología.* Madrid: Serie de sociología, pp. 13-42.

Morin, Edgar (1986). *El método. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra.

Muñoz, Adrián (2010). *La piel de tigre y la serpiente. Identidad de los nāth-yoguis a través de sus leyendas.* México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.

Muñoz, Adrián y Martino, Gabriel (2019). *Historia mínima del yoga*. México: El Colegio de México. https://doi.org/10.2307/j.ctv15tt70j

Parry, Jonathan (1994). *Death in Banaras*. Cambridge: Cambridge University Press.

Paz, Octavio (2004). *Vislumbres de la India*. Barcelona: Seix Barral.

Rawson, Philip (1992 [1978]). *El arte del tantra*. Barcelona: Destino.

Shakespeare, William (2003 [1611]). *La tempestad*. Buenos Aires: Biblioteca Universal.

Tagore, Rabindranath (2006 [1913]). *El jardinero*. México: Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE. Recuperado de: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Jardinero.pdf, consultado el 16 de febrero de 2021.

Vatsyayan, Kapila (2001). "La ecología y el mito indio", en Chantal Maillard (ed.), *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*. Barcelona: Kairós, pp. 90-110.

Zimmer, Heirich (1997). *Mitos y símbolos de la India.* Madrid: Siruela.

Arturo Gutiérrez del Ángel es profesor-investigador del Programa de Estudios Antropológicos de El Colegio de San Luis. Miembro del Sistema de Investigadores desde 2008. Sus investigaciones han girado en torno a la mitología, las religiones y los rituales. Se ha especializado en antropología visual, particularmente en la relación entre la fotografía y las expresiones plásticas; y en grupos del occidente y norte mexicano, como los wixaritari o los na'ayari. Ha publicado cinco libros y seis libros como coautor, aparte de publicaciones en revistas nacionales e internacionales. Ha expuesto su trabajo fotográfico en museos y galerías, y cuenta con 20 exposiciones de fotografías.

Greta Alvarado Lugo es doctorante en el programa de Estudios Antropológicos en El Colegio de San Luis. Tema de investigación: *La diáspora sikh: un estudio sobre la dinámica de sus valores religiosos en México* (en curso). Diplomatura en Asia, Universidad del Chaco Austral, Argentina (2020). Máster Oficial en Estudios Avanzados del Arte (2015-2017), Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Título de Especialista en Arte de India, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Desde 2019 es profesora del curso India: arte y sociedad, en la Coordinación Académica de Arte y en el Departamento de Arte y Cultura de la UASLP.

CONTENIDO

Vol. 4, núm. 7, marzo 2021-agosto 2021
https://encartes.mx

ISSN: 2594-2999

DIRECTORIO

Encartes, año 4, núm 7, marzo 2021-agosto 2021, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76, encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera Escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica https://encartes.mx. ISSN: 2594-2999.